

Tina Asmussen · Lucas Burkart · Hole Rößler

Theatrum Kircherianum

Wissenskulturen und Bücherwelten
im 17. Jahrhundert

unter redaktioneller Mitarbeit
von Frederik Furrer

2013

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Inhalt

Athanasius Kircher	
Ein (Anti-)Held der Wissenschaften und seine Bühnen	7
Weisheit und Wahrheit erheben ihre Stimme.	
Das Orakel des Athanasius Kircher und die sprechenden Statuen Roms ...	23
Römische Seilschaft	
Zum <i>reputation management</i> in der Gelehrtenkultur des 17. Jahrhunderts am Beispiel von Athanasius Kircher und James Alban Gibbes	49
Utopisches Wissen im Garten des Papstes	
Die hydraulische Orgel des Athanasius Kircher und der soziale Ort des Wissens	81
Schleier des Wissens	
Athanasius Kirchers Strategien der Sichtbarmachung in Stadt, Museum und Buch	113
Athanasius Kircher und das Theater.	
Materialien zur Erkundung eines ‚blinden Flecks‘	149
Ira Dei ex machina	
Athanasius Kirchers „Drachen“ als <i>boundary objects</i> frühneuzeitlicher Wissensfelder	189
Kircher und das Gürteltier	
Empirisches Wissen in der zoologischen Druckgraphik der Frühen Neuzeit	227
Kaleidoskop Kircher	
Die Rezeption und Fabrikation des Universalgelehrten im 20. und 21. Jahrhundert	279
Dank	311
Abbildungsnachweis	313

Tina Asmussen, Lucas Burkart, Hole Rößler

Schleier des Wissens

Athanasius Kirchers Strategien der Sichtbarmachung in Stadt,
Museum und Buch*

„Si secretum tibi sit, tege illud, vel revela.“

Athanasius Kircher. *Polygraphia Nova Et Universalis*. Rom, 1663, S. 5.

Unter den Emblemen, mit denen der Antwerpener Jesuit Guilielmus Hesius in seiner *Emblemata Sacra De Fide, Spe, Charitate* (1636) die drei christlichen Tugenden charakterisiert, findet sich eines, dessen *pictura* eine verschleierte Kerze zeigt. Während die *subscriptio*, „Obscura lux oculis iuvat, gravat expedita“ – „Das verhüllte Licht erfreut die Augen, das direkte hingegen schadet ihnen“, auf eine alltägliche Erfahrung verweist, beziehen das voranstehende Motto sowie das nachfolgende Epigramm diese Erfahrung auf den Bereich des Glaubens: Da es dem Menschen aufgrund seiner ontologischen Inferiorität schlichtweg unmöglich sei, das Göttliche unmittelbar wahrzunehmen, ja weil ihn eine solche Wahrnehmung akut gefährden würde, handle es sich bei der Verborgtheit Gottes um einen Gnadenakt zum Schutze des Menschen. Der Glaube aber trete zwischen das Göttliche und den Menschen wie der Schleier zwischen das Licht und das Auge und ermögliche dessen Betrachtung, gerade weil er es verhülle und in seiner Strahlkraft abschwäche.¹

In Hesius' Emblem ist ein Erkenntnismodus dargestellt, der jahrhundertlang und weit über die Kreise der Jesuiten hinaus das Denken der europäischen Wissenskulturen bestimmt hat. Der Umstand, dass keine Offenbarung Gottes – in der Schöpfung, der Heiligen Schrift und der Inkarnation – ohne einen deutungsbedürftigen Schleier – Natur, Wort und Fleisch – auskam, bestätigte die theologisch-ontologische Tatsache,

* Die erste Fassung dieses Beitrages ist erschienen in *Lo Sguardo. Rivista di filosofia* 6 (2011), S. 47–72.

1 Guilielmus Hesius. *Emblemata Sacra De Fide, Spe, Charitate*. Antwerpen, 1636, S. 34f.

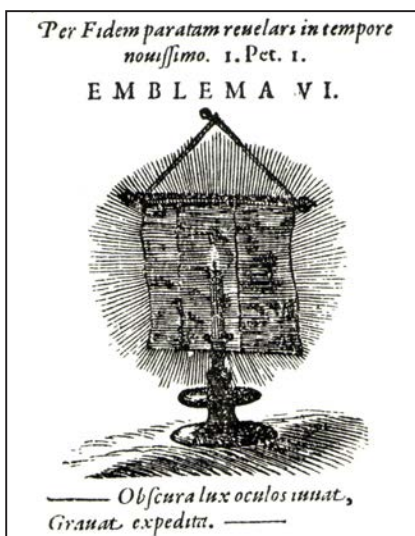


Abb. 1: Verschleierte Kerze als Sinnbild des verborgenen Gottes. Guilielmus Hesius, *Emblemata Sacra De Fide, Spe, Charitate*. Antwerpen, 1636, S. 34.

deren Methoden und Instrumente er sich vielfach aneignete, war er zutiefst einem spirituellen Weltbild verpflichtet, demzufolge die Erkenntnismöglichkeiten der menschlichen *scientia* gegenüber der göttlichen *sapientia* notwendig beschränkt waren. Besonders anschaulich ist dies auf dem Kupfertitel der *Ars Magna Lucis Et Umbræ* (1646), Kirchers Abhandlung zur Optik dargestellt.

Im Zentrum des oberen Bildteils steht das Tetragramm, der hebräische Gottesname, umgeben von einer Aureole von Lichtstrahlen, die das Lichtsein (*lux*) des Göttlichen anzeigen. Dieses ursprüngliche Licht, das sich neuplatonischen Vorstellungen gemäß in die Welt ergießt und schließlich

dass dem Menschen Wahrheit grundsätzlich nicht unverhüllt gegeben ist.² Schon deshalb musste jede Wissenschaft, die Erkenntnissicherheit allein auf Grundlage einer Methode behauptete, in dieser Perspektive als eitler Wahn erscheinen.

Der Jesuit Athanasius Kircher galt aufgrund seiner zahllosen und umfangreichen Publikationen zu einer kaum überblickbaren Mannigfaltigkeit an Themen um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als einer der bedeutendsten europäischen Gelehrten. Trotz seiner Offenheit für die experimentelle Naturphilosophie,

2 Zur Figur des Schleiers siehe Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München, 2002; Patricia Oster, „Schleier“. *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Hg. v. Ralf Konersmann. Darmstadt, 2007, S. 331-340; Joseph Imorde, „Licht vom Licht, Annäherungen an ein allegorisches Thema“. *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer, Leibniz und Spinoza*. Hg. v. Carolin Bohlmann, Thomas Fink u. Philipp Weiss. München, 2008, S. 111-124.



Abb. 2: Die unzugängliche Sphäre des Göttlichen. Athanasius Kircher. *Ars Magna Lucis Et Umbrae*. Rom, 1646, Kupfertitel (Detail).

auch zu dem in der Welt wahrnehmbaren und Sichtbarkeit erzeugenden Licht (*lumen*) gemildert wird, ist von einer mit Cherubim besetzten Wolkenbank umgeben. Wenngleich das göttliche Licht als Medium der göttlichen Weisheit diese Barriere durchdringen kann, um sich auf der linken Seite in der Heiligen Schrift niederzuschlagen (*auctoritas sacra*) und auf der rechten Seite als das innere Licht der menschlichen Vernunft (*ratio*) zu erscheinen, bleibt die lichte Sphäre der Wahrheit in der Gegenrichtung, d.h. für den Menschen unzugänglich.³

Wie schon Nikolaus Cusanus, den Kircher intensiv rezipiert hat, die „Dunkelheit“, d.h. das erschwerte oder gehemmte Verstehen als Zeichen einer Annäherung an das blendende Licht der letztlich unerreichbaren Wahrheit beschrieben hatte, wurde im späten 16. und im 17. Jahrhundert das Geheimnisvolle, Undeutliche und Unklare (das für Heinrich Wölfflin bekanntlich das eigentliche Gestaltungsprinzip der Barockkunst ausmachte) dort zum Stilmittel, wo der Verweis auf die Konformität mit göttlichen Wahrheiten irdische Gegebenheiten legitimieren sollte.⁴ Insbesondere die visuelle Kultur des barocken Rom, eine vom

3 Zu Kirchers Kupfertitel siehe Volker Remmert. *Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktion in der Wissenschaftlichen Revolution*. Wiesbaden, 2005, S. 78-84.

4 Vgl. Nikolaus von Kues. *De Visione Dei. Das Sehen Gottes*. Übs. v. Helmut Pfeiffer. Trier, 2002, VI, S. 23f. u. passim. Zu Kirchers Cusanus-Rezeption siehe Stephan Meier-Oeser. *Die Präsenz des Vergessenen. Zur Rezeption der Philosophie des Nicolaus Cusanus vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*. Münster, 1989, sowie Thomas Leinkauf. *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680)*. 2. Aufl. Berlin, 2009.

schier unstillbaren Repräsentationsbedürfnis der Päpste, der ausländischen Diplomaten und des römischen Adels befeuerte, atemlose Überbietungsmaschinerie, war in weiten Teilen bestimmt vom dialektischen Zusammenspiel des Verbergens und des Vorzeigens, das nicht nur von den Künsten, sondern auch von den Wissenschaften in immer neuen Formen vorgeführt wurde.

Dem entsprach nicht nur Kirchers theologisch gegründete Epistemologie, sondern vor allem auch seine Praxis der Wissenspräsentation, die durchzogen ist von Momenten der Enthüllung und des Verbergens. Oder anders gesagt: Die Art und Weise, mit der Kircher sein Wissen im römischen Stadtraum, in seinem Museum und in seinen Büchern demonstrierte und zugleich mit dem auratischen Schleier des Geheimnisses versah, erfüllte sowohl auf ästhetischer wie symbolischer Ebene die Erwartungen des römischen Publikums wie der europäischen *Res publica litteraria*.

Wenn wir im Folgenden Kirchers Strategien der Sichtbarmachung an diesen drei Orten genauer darstellen wollen, geht es uns keinesfalls darum, die Gültigkeit oder gar den Wahrheitsgehalt des Kircher'schen Wissens aufgrund seiner theoretischen und kulturellen Bedingtheit kritisch zu prüfen oder abzuwerten. Dass sich zahlreiche Beschreibungen und Erklärungen Kirchers aus heutiger Sicht als Plagiat, Irrtum oder Erdichtung erweisen, ändert nichts daran, dass viele seiner Zeitgenossen gute Gründe hatten, ihm voller Bewunderung Glauben zu schenken.

Dabei stellen Stadtraum, Museum und Buch Orte eigenen Rechts dar, an denen Kircher sein Wissen vorführte und ausbreitete. Doch der gelehrte Jesuit nutzte diese Orte nicht nur, sondern verband sie geschickt zu einem neuen imaginären Wissensraum, in dem sich gegenseitige Verweise zu Evidenz verdichteten. Spekulatives Buchwissen wurde durch Schauexperimente validiert, die im Museum durchgeführt worden sein sollen; in der Sammlung verwahrte *exotica* erklärten sich im Kontext jesuitischer Missionsbemühungen, die sich auch in Kirchers umfassender Korrespondenz mit Ordensbrüdern von Südamerika bis China spiegelt; päpstliche Repräsentationsgesten schließlich setzte Kircher in seinen Publikationen in ebenso langatmigen wie gelehrten Ausführungen in Beziehung zu einer *prisca sapientia* alt-ägyptischer Wissenstraditionen.

Kirchers Epistemologie ist ‚pluri-lokal‘; seine Bücher evozieren den städtischen Raum ebenso wie das *Musaeum Kircherianum*, während die-

se im Gegenzug immer auch die Druckwerke sowie die Korrespondenz mitklingen lassen. Diese Verweisstruktur wird zum zusätzlichen Argument für die Gültigkeit Kircher'schen Wissens. Im Rekurs auf die zwei anderen Wissenssorte konstituiert sich Kirchers imaginärer Wissenskosmos, in dem alles mit allem verbunden ist und in dem die Gelehrsamkeit des Paters ihre Überzeugungskraft zumindest bis zu seinem Tod aufrecht zu erhalten vermochte.

In diesem Sinn war Kircher als Gelehrter nicht nur Akteur, sondern wesentlich auch Produkt der sozialen und kulturellen Kontexte, in denen er lebte und arbeitete. Die Bedeutung seines Wissens und der Ruhm, den er zu Lebzeiten in der Gelehrtenrepublik genoss, erklärt sich somit weniger durch eine von der späteren Entwicklung bestätigten, bzw. eben meist nicht bestätigten Gültigkeit, sondern dadurch, dass er zahlreiche lose Enden tradierter Wissensbestände aufnahm, in einen Wissensteppich flocht, der nicht zuletzt aufgrund seiner attraktiven Formen und Farben als wahr und relevant wahrgenommen wurde.

1. Stadt

Im Dezember 1650 blickte der römische Gelehrte Giacinto Gigli (1594-1671) auf das Heilige Jahr zurück und hielt in seinem Tagebuch resümierend fest:

So endete das Heilige Jahr 1650, in dem unendliche Menschenmengen aus aller Welt nach Rom kamen: aus Frankreich, Spanien, Deutschland, Polen und anderen Ländern, aber vor allem aus Italien – Männer und Frauen gleichermaßen – besonders aus Apulien, Kalabrien, Sizilien und den anderen Provinzen. Es waren weit mehr als im Heiligen Jahr unter Papst Urban VIII.⁵

Die von Gigli erwähnten Besucherströme sowie die aufwändig inszenierten Prozessionen und Festivitäten hatten Rom in ein kostspielig hergerichtetes Welttheater verwandelt. In diese theatralische Sichtbarkeit

5 „Così hebbe fine l'Anno Santo del 1650 nel quale concorse a Roma popolo grandissimo, da diverse parti del mondo, dalla Francia, Spagna, Alemagna, Polonia, et altre provincie, ma particolarmente, vi fu il concorso tutta l'Italia, così homini, come Donne, et in particolare dalla Puglia, Calabria, Sicilia, et altri paesi, molto più che non furono nell'Anno Santo di Urbano VIII.“ Giacinto Gigli. *Diario di Roma*. Hg. v. Manlio Baberito. Rom 1994, Bd. 2, S. 612.

war viel investiert worden, und nicht nur die Augen des katholischen Europas hatten sich daher auf Rom gerichtet.

Kunst und Wissenschaft wurden für die Inszenierung und Repräsentation Roms gleichermaßen in Anspruch genommen. Die Stadt wurde unter dem Pamphilipapst Innozenz X. (1574-1655) nicht nur als Zentrum der Religion, sondern auch als Sitz der Musen, als Hauptstadt der Künste und Wissenschaften hergerichtet. Ähnlich wie in Antonio Lafréry's Radierung (Abb. 3) zum Heiligen Jahr 1575 wurde die ganze Stadt in eine Bühne kirchlicher Repräsentation verwandelt.

Das Bild zeigt Pilgerzüge zu den sieben Hauptkirchen Roms; nur demjenigen, der sie alle besucht hatte, wurde ein Plenarablass gewährt. Es sind alleine die sieben Hauptkirchen zu sehen sowie die Gläubigen



Abb. 3: Antonio Lafréry. *Le sette chiese di Roma*. Radierung. Rom, 1575.

beim Gebet oder in wohlgeordneten Prozessionszügen. Damit reduziert der Druck die Stadt auf ihre Sakraltopographie sowie auf die einzig von der Kirche ausgeübte Gnade des Nachlasses zeitlicher Sündenstrafen. So verbirgt die Darstellung aber zugleich Plätze und Adelspaläste, die im Heiligen Jahr ebenfalls Teil des großen römischen Weltspektakels waren. Auch

die chaotischen Zustände, welche die Menschenmassen in Rom verursachten und der sich auf den Straßen anhäufende Dreck werden ausgeblendet. Lafréry's Stich macht mit dem Fokus auf die sieben Hauptkirchen und auf die Frömmigkeitspraxis der Pilger die Repräsentationspolitik des Papsttums im städtischen Raum sichtbar und illustriert auf diese Weise ein Prinzip, das nicht nur in dem darin dargestellten Heiligen Jahr Gültigkeit besaß. Sichtbarmachung und Verschleierung können ganz allgemein als Strukturprinzipien des päpstlichen Repräsentationstheaters im Barock gelten. Kunst, Architektur, Musik, Theater und Wissenschaft trugen als religiöses und politisches Zeremoniell gleichermaßen hierzu bei.

Als einer von vielen Akteuren, die an den Inszenierungen des Roms 1650 beteiligt waren, soll hier Athanasius Kircher als Impresario der Repräsentationspolitik Innozenz' X. beleuchtet werden. Bereits seit November 1633 wirkte Kircher am Collegio Romano, dem Zentrum des weltweit agierenden Jesuitenordens. Zu Beginn als Professor für Mathematik, Physik und orientalische Sprachen und seit 1645, von jeglicher Lehrverpflichtung freigestellt, als Gelehrter, Sammlungskurator und Autor. Im Auftrag von Innozenz X. war Kircher in zwei Projekte involviert, welche die Bedeutung der Wissenschaften im Dienste der päpstlichen Repräsentation vom gestalteten Garten bis auf die städtische Piazza sichtbar machten.

1647 erhielten Kircher und der Orgelbauer Matteo Marione den Auftrag, die manuell bespielbare Orgel, die sich in den Gärten der päpstlichen Sommerresidenz auf dem Quirinal befand, in eine hydraulische Orgel umzubauen.⁶ In Kirchers musikwissenschaftlichem Hauptwerk, der *Musurgia Universalis* (1650), sind die Konstruktionsarbeiten beschrieben:

Zu derselben Zeit als ich dieses hier verfasst habe [die *Musurgia Universalis*], war mir im Auftrag des höchsten Pontifex Innozenz X. die Aufgabe der Konstruktion der hydraulischen Orgel im Quirinalgarten über-

6 Vgl. Angela Mayer-Deusch. „Frühneuzeitliche Bilder von Musikautomaten. Zu Athanasius Kirchers Trompe-l'oreille-Kontemplationen in den Quirinalgärten von Rom“. *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Hg. v. Horst Bredekamp, Birgit Schneider u. Vera Dünkel. Berlin, 2008, S. 198–207, hier S. 201f. Siehe dazu auch Simona Antellini Donelli (Hg.). *La Fontana dell'Organo nei Giardini del Quirinale. Nascita e Trasformazioni*. Rom, 1995, sowie den Beitrag „Utopisches Wissen im Garten des Papstes. Die hydraulische Orgel des Athanasius Kircher und der soziale Ort des Wissens“ im vorliegenden Band.

tragen worden. Wir hatten die äolische Kammer in der Tat mit großem Erfolg gebaut, weshalb dieser [Auftrag] hier zu Recht erfolgte.⁷

Der Wunsch, die Orgel in einen Automaten zu verwandeln, spiegelt das zeitgenössische Interesse an derartig ausgefeilten Maschinenkonstruktionen.⁸ Besonders beliebt waren Automaten in Grotten oder Nymphäen fürstlicher Gartenanlagen. Die von Kircher genannte Hydraulis befand sich ebenfalls im Nymphäum. Automaten erstaunten die frühneuzeitlichen Besucher durch ihre selbstständige Bewegung. Die Maschinen veranschaulichten, wie Horst Bredekamp gezeigt hat, durch ihre Selbstbewegung den demiurgischen Charakter ihrer Herstellung.⁹ Mittels dieser Verschmelzung von Natur und Kunst respektive Technik wurde ein Herrschaftsbereich markiert. Ein Bereich, in dem die Grenzen des Natürlichen mittels der Ingenieurskunst überschritten wurden. Folglich komponierte Kircher mit seiner Arbeit am Orgelprojekt bzw. dessen Beschreibung eine Panegyrik auf den Papst als Herrscher über Wissenschaft, Kunst und Natur.

Die zweite städtische Bühne, auf der Kircher im Auftrag des Papstes agierte, war die Piazza Navona. Kircher, der sich bereits mit seinen beiden Publikationen *Prodromus Coptus* (1636) und *Lingua Aegyptiaca Restituta* (1643)¹⁰ im Bereich der Ägyptologie etabliert hatte, wurde von Innozenz X. für seinen Plan zur Realisierung eines Obeliskenmonuments auf der Piazza hinzugezogen. Von Gianlorenzo Bernini (1598-1680) als Brunnen realisiert, kennzeichnete das Monument den Platz als päpstli-

7 „Cum eodem tempore quo haec scripsi, Summi Pontificis Innocentii X. mandato organi hydraulici in horto Quirinali constituendi cura mihi commendata esset, Aeoliam Cameram insigni sanè successu construiussumus (sic!), ea quae sequitur ratione.“ Athanasius Kircher. *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni*. 2 Bde. Rom, 1650, Bd. 2, S. 301.

8 Vgl. Horst Bredekamp. *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. 2. Aufl. Berlin, 2002; Birgit Franke. „Automaten in höfischen Lustgärten in der Frühen Neuzeit“. *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Hg. v. Klaus Grubmüller u. Markus Stock. Wiesbaden, 2003, S. 247-268; dies. „Natürliche Kunst und künstliche Natur. Ein Beitrag zur Grottenkunst des 16. und frühen 17. Jahrhunderts“. *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Hg. v. Hartmut Laufhütte. Wiesbaden, 2000, Bd. 2, S. 1075-1094.

9 Vgl. Bredekamp (Anm. 8), S. 72.

10 Es handelt sich bei diesen Schriften um Studien zur koptischen Sprache. Die *Lingua Aegyptiaca Restituta* ist ein arabisch-koptisch-latinisches Lexikon.

chen Herrschaftsbereich und zugleich als Sitz der Pamphili. Das Objekt des päpstlichen Interesses war ein Obelisk, der von Kaiser Domitian im Jahre 81 n. Chr. im römischen Isis-Heiligtum aufgestellt worden war und dort 200 Jahre lang, bis zur Regierung des Maxentius, stand. Dieser ließ ihn in seinen Circus überführen, in dem er sich bis zum Jahre 1649 befand.¹¹ Kircher fungierte als Inspekteur der Bergungsarbeiten des Obeliskens aus dem Maxentius-theater, als Berater für das geplante Bauwerk, als Experte für die Rekonstruktion des fragmentierten Objekts sowie als Interpret der geheimnisvollen Bedeutung der darauf angebrachten Hieroglypheninschrift.

Spätestens seit der von Papst Sixtus V. (1521-1590) in Auftrag gegebenen Ausgrabung und Wiedererrichtung römischer Obeliskens, war die Beschäftigung mit dem Erbe der Ägypter in der europäischen Gelehrtenkultur und besonders in Rom beliebt. Der Universalgelehrte Michele Mercati (1541-1593) verfasste im Auftrag von Sixtus V. die 1589 gedruckte Abhandlung *Gli Obelisci di Roma* und setzte damit dem sixtinischen Obeliskensprogramm im gedruckten Buch ein prächtiges Denkmal. Nicht nur Höhe und Form, sondern auch Herkunft und Geschichte der bereits bekannten Obeliskens wurden darin behandelt. Auch die in ihre Oberfläche geritzten Hieroglyphen untersuchte Mercati in seiner Studie, die auf großes Interesse stieß und das Ägyptenwissen des 17. Jahrhunderts nachhaltig prägte.¹² Die seit der Antike in Rom befindlichen, aber auch neu erworbene *Aegyptiaca* boten Gelehrten, die sich für orientalische Sprachen und ägyptische Kultur interessierten, ideale Forschungsbedingungen. Zahlreiche gut ausgestattete Bibliotheken und Privatsammlungen versorgten sie ausreichend mit Arbeitsmaterialien. Die Beschäftigung mit Ägypten konnte sich eines besonderen Interesses und einer entsprechenden Förderung durch geistliche und weltliche Mäzene erfreuen, denn dieses Land und seine Kultur erschienen sowohl in religiöser, politischer wie auch in wissenschaftlicher Hinsicht von großer Wichtigkeit für die eigene, christliche Kultur. Man glaubte, in Riten und Wissen der alten Ägypter gar proto-christliche Wur-

11 Vgl. Cesare D'Onofrio. „L'Obelisco dei Quattro Fiumi in Piazza Navona“. *Gli Obelisci di Roma*. Rom, 1965, S. 222-229; Erik Iversen. „Piazza Navona“. *Obelisks in Exile*. Kopenhagen, 1968, Bd. 1, S. 76-92, hier S. 81; Rudolf Preimesberger. „Obeliscus Pamphilius. Beiträge zur Forschungsgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona“. *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 25 (1974), S. 77-162, hier S. 85.

12 Michele Mercati. *Gli Obelisci di Roma*. Rom, 1589.

zeln zu erkennen und verstand die Hieroglyphen als *scrittura sacra*, die göttliche Botschaften barg; von deren Entschlüsselung erhofften man sich Zugang zur *prisca sapientia*.

Innozenz' X. Bauvorhaben verschaffte Kircher nun die Möglichkeit sein Ägyptenwissen und insbesondere seine behaupteten Kenntnisse der Hieroglyphen in einem urbanistischen Großprojekt auf der Bühne des Jubeljahres vorzuführen. Hierfür stellte er in Zusammenarbeit mit Bernini sein Wissen in den Dienst der päpstlichen Repräsentation. Das Projekt auf der Piazza Navona stellte den Höhepunkt der Inszenierungen im Heiligen Jahr dar und vermittelte das Bild einer *Roma triumphans*. Die politische Niederlage der Katholischen Liga bei den Verhandlungen zum Westfälischen Frieden wurde von der Präsentation Roms als dem spirituellen und kulturellen Zentrum Europas überdeckt. Die Sichtbarmachung der kulturellen Überlegenheit dieses strahlenden Roms sowie die spirituelle Überlegenheit der posttridentinischen Kirche war jedoch nur eine Dimension in diesem vielschichtigen Repräsentationstheater. Kircher und Bernini verknüpften im Vierströmebrunnen den Herrschaftsanspruch des Papsttums mit demjenigen der Papstfamilie Pamphili. Gleichzeitig imitierte das Gesamtkonzept der urbanistischen Interventionen auf der Piazza Navona Gesten antiker Herrschaftsrepräsentation.¹³

Das Bauprojekt war ein großes Medienereignis, denn sowohl der Obelisk als auch die Piazza Navona, auf der er aufgestellt werden sollte, waren höchst symbolträchtig. Bereits seit der 1644 erfolgten Wahl Giovanni Battista Pamphilis zum neuen Papst, richtete sich die Aufmerksamkeit der römischen Bevölkerung auf die Piazza. Als Papst Innozenz X. machte er es sich zum Ziel, an dem damals für einen Circus gehaltenen Ort seine Familie mit seinem Amt auf das Engste zu verbinden: Vom „Forum Agonalis“ zum „Forum Pamphili et Ecclesiae“ lautete das Programm. Teilten sich die Pamphili bis dahin den Platz mit anderen Adelsfamilien, Händlern, Künstlern und den Spaniern von S. Giacomo, eigneten sie ihn sich im Namen des frisch erlangten Papstamtes rück-

¹³ Weiterführend zur Zusammenarbeit zwischen Kircher und Bernini sowie zum Einfluss von Kirchers Naturphilosophie und Ägyptenwissen auf den Künstler siehe Valerio Rivosecchi. „Kircher e Bernini. La Fontana dei Fiumi e l'Elefante della Minerva“. *Esotismo in Roma Barocca. Studi sul padre Kircher*. Rom, 1982, S. 119–138; Ingrid Rowland. „Th' united sense of th' universe. Athanasius Kircher in Piazza Navona“. *Memoirs of the American Academy in Rome* 46 (2001), S. 153–181.

sichtslos an. Innozenz X. verbot gegen vehemente Klagen der Bevölkerung den Markt und riss Häuser am südwestlichen Ende des Platzes, um die antiken Struktur des Circus wieder herzustellen. Zudem ließ er von Francesco Borromini (1599-1667) die antike Wasserleitung der Acqua Vergine bis auf die Piazza verlängern und den Familienpalast mit der daran anschließenden Kirche S. Agnese in Agone zu monumentaler Größe ausbauen. Die finanziellen Mittel für diese kostspieligen Baumaßnahmen verschaffte er sich durch massive Steuererhöhungen.¹⁴ Derartige Maßnahmen stießen beim *popolo romano* freilich auf geringe Gegenliebe, wie der Chronist Gigli zu berichten weiß:

Man erfasste in Rom die Namen aller Hausbesitzer und veranlagte alle Häuser der Stadt für eine Abgabe oder eine Steuer, die erhoben wurde, um die Kosten für eine Brunnenanlage zu bestreiten, die auf der Piazza Navona sprudeln, sowie für einen Obelisk, der an gleicher Stelle errichtet werden sollte. Der Obelisk lag, in vier Teile zerbrochen, außerhalb der Porta di San Sebastiano in einem antiken Zirkus, an einem Ort, der Capo di bove genannt wird; dies geschah zum Schmuck besagter Piazza Navona hin zur Seite des Palazzo Pamphili, also demjenigen Ort, an dem Papst Innozenz [X.] wohnte, als er noch Kardinal war. Über all das beklagte sich das Volk sehr, zumal die Getreidepreise damals täglich stiegen [...].¹⁵

Auch Pasquino, eine der sieben sprechenden Statuen Roms, ließ seinen Ärger über die Piazza schallen: „Noi volemo altro che Guglie, et Fontane, Pane volemo, pane, pane, pane.“¹⁶

Mit der Wahl Giovanni Battista Pamphilis zum Papst fielen die vormals partikularen Machtansprüche einer aristokratischen Familie auf

¹⁴ Vgl. Rose Marie San Juan. *Rome. A City out of Print*. London, 2001, S. 187-218.

¹⁵ „In Roma fra tanto si descrivevano tutti li nomi di coloro, che possedevano Case, et si mesuravano tutte le Case della Città, per una contributione, o tassa, che si haveva da pagare per la spesa da farsi nella fontana che ha da scaturire in Piazza Navona, et per una Guglia, che nel medesimo loco si alzarà, la qual Guglia in quattro pezzi rotta giaceva fuor di Porta di S. Sebastiano in un cerchio antico avanti al loco detto Capo di bove, et questo per ornamento di detta Piazza Navona, da quella banda dove hora è quasi finito il Palazzo de' Pamfili, con accrescere, et adornare la Casa dove habitava Papa Innocentio quando era Cardinale. Della qual cosa il Popolo lamentava, tanto più che il grano cresceva di prezzo ogni giorno più [...]“. Gigli (Anm. 5), S. 530 (Juli 1648).

¹⁶ Ebd., S. 534 (August 1648). Siehe hierzu auch den Beitrag „Weisheit und Wahrheit erheben ihre Stimme. Das Orakel des Athanasius Kircher und die sprechenden Statuen Roms“ im vorliegenden Band.

der Piazza mit denjenigen des Papstamtes sichtbar zusammen. Nach der Amtszeit Urbans VIII. (1568-1644), die geprägt war von anhaltenden kriegerischen Auseinandersetzungen, stilisierte sich Innozenz X. zum Begründer einer neuen Ära des Friedens und der Harmonie. Das Taubenwappen seiner Familie symbolisierte auch das Friedensprogramm des amtierenden Papstes. Im Friedenszeichen der Taube eignete sich Innozenz X. die Piazza an und vertrieb ganz nebenbei unliebsame Konkurrenten und Bürger. Der Obelisk, welcher nicht wie die Sixtinischen Obelisksen im Zeichen des Kreuzes, sondern der Taube stand, symbolisierte Herrschaft in einem doppelten Sinn: Herrschaft des Papstamtes und Herrschaft der Familie Pamphili.

Als Experte für altägyptisches Wissen stilisierte Kircher Innozenz in Einklang mit dessen Image als Friedenspapst zum *defensor pacis*. Dazu bezog er sich mit seine Deutung des Obelisksen auf Plinius d.Ä., in dessen *Historia Naturalis* erläutert wird, dass die Ägypter ihre Obelisksen dem Sonnengott geweiht hätten.¹⁷ Seit der Wiederentdeckung und Publikation der *Res Gestae* von Ammianus Marcellinus durch Poggio Bracciolini verbreitete sich auch Marcellinus' Theorie vom Obelisksen als Strahl der Sonne – *digitus solis* – die auch Kircher aufnahm.¹⁸ In der sich nach unten verbreiternden Gestalt des Obelisksen, so die Annahme, sei die belebende und erhaltende Wirkung des Sonnengottes auf die vier Erdteile ausgedrückt. Diese werden in dem Brunnenmonument durch Personifikationen der Flüsse Ganges, Nil, Donau und Rio della Planeta symbolisiert. Die in den Obelisksen verkörperte Metaphorik dieses solaren Verströmens der lebensgenerierenden und -erhaltenden Kräfte wurde von Kircher auf die Person des Papstes bezogen und zugleich in eine göttliche Kraft transformiert. Somit stand hinter der Huldigung des Pamphilipapstes immer auch die Bedeutung der *Sancta Romana Ecclesia*, die ihre spirituelle Kraft durch das Papstamt und dessen Inhaber in die ganze Welt verströmte.

Ebenso wie das Monument selbst, verkörperte auch die Gesamtkonzeption des Bauprojekts mit Familienpalast, Sant'Agnese in Agone,

¹⁷ Vgl. C. Plinius Secundus d.Ä. *Natural History. With an English Translation in Ten Volumes*. Übs. u. hg. v. D. E. Eichholz. Cambridge, Ma., 1962, Bd. 10, XXXVI, xiv, S. 50.

¹⁸ Vgl. Ammianus Marcellinus. *Res Gestae*. Hg. v. Wolfgang Seyfarth. Leipzig, 1978, Bd. 1, XIV, 4, S. 108.

Piazza mit den Brunnen und dem Obelisken die Verbindung von *Ecclesia* und *Familia*. Die Platzierung des Vierströmebrunnens im Zentrum transformierte die Piazza zum monumentalen Vorplatz des päpstlichen Familienpalastes. Zugleich wurde sie – in offensichtlicher Anlehnung an und zugleich in Konkurrenz mit S. Pietro und S. Giovanni in Laterano – als neues Zentrum der katholischen Kirche inszeniert. Darüber hinaus spiegelt sich in Innozenz' X. Vorhaben, die Struktur des antiken Circus wiederherzustellen, der Wunsch nach der Verwirklichung einer antiken imperialen Disposition: die Verbindung von Palast und Circus, wie sie sich in Rom am Beispiel des Palatin zeigt.¹⁹

In der christlichen Adaption des antiken Herrschaftsgestus wurde der Circus nur mit einer zentralen Spina versehen, wobei die beiden flankierenden Brunnen Fontana del Moro im Süden und Fontana del Nettuno im Norden, die zwischen 1574 bis 1576 von Giacomo della Porta ausgeführt und im Zuge der Bauarbeiten am Vierströmebrunnen von Bernini neu gestaltet wurden, die Komposition des Platzes komplettierten.²⁰ Anlässlich der Feierlichkeiten im Jubeljahr wird die Inszenierung der Piazza als Gesamtkunstwerk deutlich. Nicht weniger als drei Obelisken besetzten die Mitte des Platzes; zwei nicht-antike Imitationen, die mit Feuerwerkskörpern bespickt waren, zwischen ihnen und sie überragend der antike Obelisk. Gigli beschrieb das Spektakel folgendermaßen:

Der gesamte Schauplatz der Piazza war eingefasst mit bemalten Bogen aus Holz, an denen allesamt Leuchten angebracht waren; auch an den Türmen und dem restlichen Zierrat hingen brennende Lampen. Hin zum Obelisken, auf der Seite von Sant' Agnese war ein wunderbarer Altar errichtet, mit Säulen und einem bemalten und vergoldeten Gesims; darauf war das Heilige Sakrament gelegt.²¹

19 Vgl. Rudolf Preimesberger. „Ephemere und monumentale Festdekoration im Rom des 17. Jahrhunderts“. *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*. Hg. v. Paul Hugger. Stuttgart, 1987, S. 109-128, hier S. 118.

20 Man ging davon aus, dass der Circus des Domitian ebenso wie der des Maxentius nur eine Spina besessen hatte. Die archäologischen Befunde ergaben jedoch, dass es sich hierbei nicht um einen Circus, sondern um ein Stadion handelte. Vgl. Preimesberger (Anm. 11), S. 90, sowie ders. (Anm. 19), S. 119.

21 „Tutto il Teatro della Piazza era cinto da Archi di legname dipinto tutti pieni di lumi accesi, et tutte le torri, et tutti li altri ornamenti erano ripieni di lampadi accese. Incontro alla Guglia dove è la Chiesa di S. Agnese fu fatto un'Altare molto bello con colonne, et cornicione di sopra dipinto, et indorato, sopra il qual Altare doveva posarsi il SS.mo sacramento.“ Gigli (Anm. 5), S. 586 (Ostern 1650).

Die Piazza Navona als Theater eines triumphierenden Roms und des weltumspannenden Herrschaftsanspruchs des Pamphilipapstes wurde nicht nur von dem Chronisten Gigli überliefert, sondern sollte auch durch das Monument selbst in lebendiger Erinnerung gehalten werden. Der ‚Zeremonienmeister‘ Kircher verewigte diese Lesart mit seiner Komposition der Sockelinschriften. Auf jeder der vier Seiten wird der Papst von Kircher gefeiert; als sagenhafter Erneuerer Roms, als imperialer Herrscher, als Bezwinger des Heidentums und als gelehrter Fürst und Förderer der Wissenschaften.

2. Musaeum

In besonderer Weise vereinte das Programm der *Fontana dei Quattro Fiumi* sichtbare Zeichen der Macht mit Verweisen auf die arkane Dimension von Herrschaft. Einerseits repräsentierten Berninis Figuren der vier Erdteile recht deutlich den weltumspannenden Herrschaftsanspruch Innozenz' X., andererseits mussten die Hieroglyphen-Inschriften am Obelisk selbst für erfahrene und gebildete Betrachter unverständlich bleiben. Eine der lateinischen Inschriften auf dem Sockel spricht überdies von den „Rätseln in nilotischer Sprache“ (*Niloticis aenigmatibus*), mit denen der Obelisk beschrieben sei – freilich ohne diese näher zu erläutern. Die Aufdeckung der Botschaft der Hieroglyphen blieb Kircher vorbehalten, dem die seit Sixtus V. bestehende Tradition der (Wieder-)Aufrichtung antiker Obeliken durch die Päpste eine Gelegenheit bot, sich als Experte für die verlorene ägyptische Sprache und die in ihr bewahrten Geheimnisse zu profilieren. In zwei aufwändig illustrierten Publikationen lieferte Kircher für den Pamphilus-Obeliken wie auch für den unter Alexander VII. (1599-1667) – ebenfalls in Kombination mit einer Bernini-Skulptur – aufgestellten *Minerveo*-Obeliken eine Übersetzung der Inschriften und deren Bedeutung im Kontext einer *prisca sapientia* und der von ihm angenommenen proto-christlichen Religion der Ägypter.²²

Am Beispiel der beiden jeweils in ein komplexes Kunstwerk integrierten Obeliken zeigt sich ein Gestaltungsprinzip, das als typisch für

22 Athanasius Kircher. *Obeliscus Pamphilius, Hoc Est Interpretatio Nova Et Hucusque Intentata Obelisci Hieroglyphici*. Rom, 1650; ders. *Ad Alexandrum VII. Pont. Max. Obelisci Aegyptiaci Nuper Inter Isaei Romani Rudera Effossi Interpretatio Hieroglyphica*. Rom, 1666.

die visuelle Kultur in Rom um die Mitte des 17. Jahrhunderts gelten kann und das in besonderem Maße auch das Oeuvre Kirchers bestimmt hat: die sichtbare Ausstellung von Elementen des Geheimnisvollen, Uneindeutigen und Unklaren. Dem entsprechen bei Kircher zwei Modi der Wissenspräsentation, die auch seinen Umgang mit den Besuchern seiner Sammlung im Collegio Romano bestimmt haben: Arkanisierung und Revelation, Verbergung und Offenlegung von Wissen.²³

Überraschende Enthüllungen

Zum Besichtigungsprogramm, das der deutsche Komponist Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) während seines Romaufenthaltes im Jahre 1661 absolvierte, gehörte auch ein Besuch bei Kircher, der ihm wohl nicht zuletzt durch die 1650 erschienene *Musurgia Universalis* auch als Experte in musikologischen Fragen geläufig war.²⁴ Kircher führt Printz und seinen Begleitern „allerhand *Mathematische*, und sonderlich wunderbahre *Optische* Kunst-Stücke“ vor sowie eine scheinbar von Geisterhand gespielte Äolsharfe, deren Klang „alle/ die es hören/ und nicht die eigentliche Beschaffenheit wissen/ bestürzt macht; indem sie nicht wissen können/ wo dieser Klang und Ton herkommet/ oder was es für ein *Instrument* sey.“²⁵ Printz schließt seinen kurzen Bericht mit einem bemerkenswerten Eingeständnis: „Doch muß ich noch dieses erwehnen/ daß wir viel nicht für natürlich gehalten hätten/ wenn uns nicht dieser Wunder-Mann die Ursachen derselben entdeckt und gewiesen hätte.“²⁶ Hier deutet sich eine Präsentationspraxis an, deren Bedeutung für die Kircher'sche Wissenskultur im Folgenden näher bestimmt werden soll.

Überraschende Aufdeckungen und Enthüllungen waren in den europäischen Kunst- und Wunderkammern des 16. bis 18. Jahrhunderts keine Seltenheit. Das in der Literatur kursierende Ideal waren „Kunst-

23 Siehe zum Folgenden auch Hole Rössler. „Rätselhafte Offenheit. Verfahren der Verrätselung und ihre soziale Produktivität in der frühneuzeitlichen Wissenschaft“. *Verrätselung und Sinnzeugung in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Hg. v. Beatrice Trınca. Würzburg, [im Erscheinen].

24 Vgl. Wolfgang Caspar Printz. „Autobiographie“. *Ausgewählte Werke*. Hg. v. Helmut K. Krausse. Berlin u. New York, 1993, Bd. 3, S. 20-47, hier S. 29 u. 34f.

25 Wolfgang Caspar Printz. *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*. Dresden, 1690, Bd. XV, S. 200.

26 Wolfgang Caspar Printz. *Phyrinidis Mitilenaeci Oder des Satyrischen Componisten Dritter Theil*. Dresden u. Leipzig, 1696, Bd. XI, S. 93.

Kammern (da der Lehrbegierige von einer in die andere geleitet/ und immerzu grössere Geheimnisse zu besichtigen gewürdigt wird).²⁷ In der Praxis waren diese „Geheimnisse“ jedoch meist auf das bloße Erstaunen oder kurzzeitige Erschrecken, mithin die kurzweilige Unterhaltung der Betrachter angelegt.²⁸ Kirchers Art der Vorführung unterschied sich davon offenbar in dem Punkt, dass er seinen Besuchern im Anschluss an die außergewöhnlichen Phänomene, die seine Maschinen, Instrumente und Schauexperimente produzierten, eine Erklärung der technischen Funktionsweise lieferte. So zeugt etwa der ausführliche Bericht des englischen Reisenden Phillip Skippon, der Kirchers Sammlung im Dezember 1633 besuchte, von detaillierten Kenntnissen der ihm vorgeführten Objekte, die ihm offensichtlich während der Sammlungsbesichtigung vermittelt wurden. Deutlich wird dies etwa in seiner Beschreibung eines Reifens auf einer schiefen Ebene, der durch ein in seinem Inneren angebrachtes Gewicht am Herabrollen gehindert wurde sowie eines mit einer Nadel bestückten Papierlurchs, der von einem Magneten bewegt eine hölzerne Stange auf und ab zu laufen schien.²⁹

Von bedeutsameren Enthüllungen berichtet der englische Diplomat und Gelehrte Kenelm Digby (1603-1665), der sich von 1644 bis 1648 in Rom aufhielt und dort mit ziemlicher Sicherheit (wie auch sein Freund John Evelyn) Kircher aufgesucht hatte. Kircher habe ihm, so Digby, in das Geheimnis des „Pflanzenphönix“ eingeweiht, einer angeblich aus ihrer eigenen Asche neu erstandene und erblühte Blume in einem hermetisch verschlossenen Glasbehälter. Diese wundersame Pflanze – bzw. das, was nach ihrer letzten Wiedergeburt davon übrig war – gehörte zu

27 Christiaan Huygens. *Cosmotheoros Oder Weltbetrachtende Muthmassungen von denen himmlischen Erd- Kugeln und deren Schmuck/ ec.* Leipzig, 1703, o.P. [Vorrede, Bl. :(')]. Die Vorrede stammt nicht von Huygens, sondern vom anonymen Herausgeber der Schrift.

28 Vgl. Lorraine Daston u. Katharine Park. *Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750.* Übers. v. Sebastian Wohlfeil u. Christa Krüger. Berlin, 2002, S. 314-325.

29 Phillip Skippon. „An Account of A Journey made thro' Part of the Low-Countries, Germany, Italy and France“. *A Collection of Voyages and Travels.* Hg. v. Awnsham Churchill u. John Churchill. London, 1732, Bd. 6, S. 359-736, hier S. 673. So trivial diese Beispiele erscheinen, sind sie doch relevant für eine Rekonstruktion der Kircher'schen Präsentationspraxis, da sie in dessen Werken nicht vorkommen und daher ausgeschlossen werden kann, dass Skippon sie aufgrund einer nachträglichen Lektüre während der Abfassung des druckfertigen Reiseberichts eingefügt hat.

den berühmtesten Objekten der Sammlung und wurde offenbar vielen Besuchern gezeigt.³⁰ Kircher, so Digby, habe ihm nicht nur versichert, dass er diese selbst erzeugt hatte, sondern ihm überdies auch den Prozess ihrer Herstellung verraten. Allerdings, so fügt Digby hinzu, habe er trotz dieser Anleitung den Vorgang nicht wiederholen können.³¹

Tatsächlich scheint die Erklärung technischer Apparate und physikalischer bzw. chemischer Prozesse einen großen Raum in Kirchers Präsentationspraxis eingenommen zu haben, wie aus einer Bemerkung seines zeitweiligen Assistenten und langjährigen Apologeten Caspar Schott (1608-1666) hervorgeht:

Es gibt in dem so berühmten und überaus zahlreich besuchten Museum [...] eine große Fülle von hydraulischen und pneumatischen Maschinen, die mit überaus großer Begierde anzusehen und zu bewundern sind. Aus allen Teilen der Stadt und des Erdkreises eilen Leute herbei, gewöhnliches Volk, Fürsten und Gelehrte voller Wissbegierde, die die Bauweise der Maschinen und die Ursachen der maschinellen Bewegungen zu erfahren wünschen.³²

In seiner zwischen 1666 und 1672 verfassten Autobiografie (gedruckt posthum 1684) schildert Kircher ein Ereignis aus der Zeit seines Noviziats, das im Hinblick auf seine Präsentationspraxis geradezu als „Urszene“ erscheint. 1624 war Kircher demnach als Lehrer am Jesuitenkolleg in Heiligenstadt tätig, wo er anlässlich des Besuchs von Gesandten des Mainzer Fürstbischofs „mit der Aufführung szenischer Akte betraut“ wurde.

30 Vgl. Giorgio de Sepibus. *Romani Collegii Societatus Jesu Musaeum Celeberrimum*. Amsterdam, 1678, S. 45f.

31 „Athanasius Kircherus at Rome assured me he had done it; and gave me the process of it. But no industry of mine could effect it.“ Kenelm Digby. *A Discourse Concerning the Vegetation of Plants*. London, 1661, S. 75f.

32 Caspar Schott. „Mechanica hydraulico-pneumatica. Vorwort an den Leser“. Übs. v. Alban Müller S.J. Online: http://www.didaktik.mathematik.uni-wuerzburg.de/history/schott/Vorwort_Mechanica.pdf [17.09.2010], S. 2 [Übs. leicht verändert]. „Est in supra dicti Doctissimi Auctoris Museo sane celeberrimo, frequentatissimoque [...] non exigua Hydraulicarum ac Pneumaticarum Machinarum copia, quas summa animi voluptate spectant atque mirantur ii, qui ex omnibus urbis & orbis partibus ad ipsum visendum accurrunt viri principes ac litterati, avidaque scire desiderant, & machinarum constructarum rationes, & machinalium motionum causas.“ Caspar Schott. *Mechanica Hydraulico-Pneumatica*. Frankfurt a.M. u. Würzburg, 1657 [1658], S. 3f.

Da diese Außergewöhnliches bot, rief sie bei den als Zuschauer anwesenden Gesandten großes Staunen hervor. Es gab auch Leute, die mir das Verbrechen der Zauberei zur Last legten, und solche, die noch üblere Nachreden über mich in Umlauf setzten. Ich war daher, um den Verdacht jenes Verbrechens zu zerstreuen, genötigt, jenen Gesandten mein ganzes Verfahren bei dieser Vorstellung klar darzulegen.³³

Auch wenn unklar bleibt, worin die „szenischen Akte“ eigentlich bestanden, formuliert sich darin eine Selbstverortung Kirchers im Feld der *magia naturalis* bzw. *magia artificialis*, die in expliziter Abgrenzung zu schwarzmagischen Praktiken ihre überraschenden Effekte allein durch die Anwendung natürlicher bzw. technischer Prinzipien erzeugte.

Entscheidend aber ist, dass Kircher in seinen Vorführungen häufig weit über eine Erklärung der Ursachen hinaus ging und an die Objekte und Phänomene weitere Bedeutungsschichten knüpfte. In der planvollen Abfolge von Erstaunen und Erkenntnis besitzt Kirchers Präsentationspraxis eine strukturelle Ähnlichkeit mit der *argutezza*-Ästhetik, deren Theorie insbesondere in den poetologischen Schriften seiner Ordensbrüder Baltasar Gracián (1601-1658) und Emanuele Tesauro (1591-1675) entwickelt worden war.³⁴

Grundsätzlich bezeichnete *argutezza* die Lust, die das Durchschauen und Verstehen eines *conchetto* erzeugt, d.h. einer kunstvollen, ungewöhnlichen und rätselhaften Formulierung bzw. Darstellung eines realen oder auch nur fingierten Sachverhalts. Zumindest der Theorie nach ist es mit einem *conchetto* möglich, schwierige Sachverhalte auszudrücken, die sich auf andere Weise gar nicht sagen ließen und die der Verschleierung bedürften, um dem menschlichen Verstand überhaupt zugänglich und

33 „[...] mihi Actio Scenica committebatur expedienda, in qua dum ea exhiberem, quae uti aliquid ultra commune sapere videbantur, ita summam quoque admirationem in spectantibus legatis excitabant, non nullis me criminis Magiae insimulantibus, aliis alia obloquentibus, necesse fuit ad me e tam turpi crimine liberandum istis legatis omnem exhibitum rerum rationem exponere [...]“. Athanasius Kircher. „Vita admodum reverendi P. Athanasii Kircheri, Societ. Jesu viri toto orbe celebratissimi“. *Fasciculus Epistolarum Adm. R. P. Athanasii Kircheri Soc. Jesu*. Hg. v. Hieronymus Langenmantel. Augsburg, 1684, S. 32f. [separate Paginierung]. Übs. n. Athanasius Kircher. *Selbstbiographie des P. Athanasius Kircher aus der Gesellschaft Jesu*. Übs. v. Nikolaus Seng. Fulda, 1901, S. 25.

34 Baltasar Gracián. *Agudeza y arte de ingenio*. Huesca, 1648, sowie Emanuele Tesauro. *Il cannocchiale aristotelico*. Turin, 1670.

erträglich zu sein. Entsprechend ist für Tesauro das *conchetto* auch ein Äußerungsmodus, in dem sich Gott bevorzugt mitteilt.³⁵

Gerhart Schröder hat gezeigt, dass die in Kirchers Werken beschriebenen naturphilosophischen Experimente eine dem *conchetto* vergleichbare Funktion besaßen, insofern sie auf ungewöhnliche Weise die unsichtbaren Zusammenhänge zwischen den Dingen und die in ihnen wirkenden universalen Prinzipien sichtbar machten. In ihrem Wahrheitsanspruch jedoch unterschieden sich Kirchers Experimente, Apparate und Vorführungen von der ästhetischen Theorie, die das *conchetto* zugunsten einer unbedingten Originalität von einem solchen Anspruch ausdrücklich entkoppelte.³⁶ Was heute einem flüchtigen Blick als technische Spielerei in bisweilen religiösem Gewand erscheinen könnte, war doch nichts weniger als der Versuch, theologische wie auch naturphilosophische, historische und politische Grundwahrheiten ebenso anschaulich wie ästhetisch attraktiv darzustellen. Dabei überließ es Kircher jedoch nicht seinen Besuchern, Funktionsweisen und Bedeutungen der Objekte und Erscheinungen zu erraten. Bisweilen wohl schon in der Rolle eines Mystagogen führte er das notwendig ahnungslose Publikum in die mehr oder weniger komplexen und verborgenen Zusammenhänge ein, die am vorgeführten Gegenstand zu erkennen waren.

Wie das *conchetto* reagierte auch Kirchers Präsentationspraxis auf Erwartungen des kulturellen Kontextes. Gracián und Tesauro begründen die Notwendigkeit einer Ästhetik des Rätsels mit den sozio-ökonomischen Mechanismen, denen die Künstler ihrer Zeit unterworfen waren. In einer Kultur, in der Repräsentation und Unterhaltung zu den hauptsächlichen Aufgaben der Künste – und nicht zuletzt auch der Wissenschaften – zählten, konnte sich nur behaupten, wer geistreich erscheinen und Außergewöhnliches bieten konnte. Die Entwicklung von *concetti* war demnach in erster Linie eine Marktbehauptungsstrategie, der sich mitunter auch Gelehrte – wie etwa Galileo Galilei – zur Erlangung fürstlicher Gunst bedienten.³⁷ Es muss nicht verwundern, dass sich Kir-

35 Vgl. Tesauro (Anm. 34), S. 129.

36 Vgl. Gerhart Schröder. *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*. Königstein/Ts., 1985, S. 140–145.

37 Vgl. ebd., S. 123–138 u. 137f.; Wilhelm Kühlmann. *Gelehrtenrepublik und Fürstentum. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*. Tübingen, 1982, S. 230f., sowie Mario Biagioli. „Galileo the Emblem Maker“. *ISIS* 307 (1990), S. 230–258.

cher an dieser Praxis der Prestigesicherung und -mehrung orientierte, denn jene Fürsten und Gelehrten, die „aus allen Teilen der Stadt und des Erdkreises“ in sein *Musaeum* eilten, bildeten die kulturelle Elite, an die sich auch die literarischen und bildkünstlerischen *concetti* richteten.

Der *concetto*-artige Charakter von Kirchers Objekten und Vorführungen zeigt sich vor allem in ihrer Mehrdeutigkeit, d.h. dass ihnen bei Bedarf verschiedene Bedeutungen zugeschrieben werden konnten.³⁸ Offenbar in Hinblick auf den jeweiligen Stand und die Interessen des Besuchers gestaltete Kircher nicht nur ein spezifisches Besichtigungs- und Vorführungsprogramm, sondern lieferte auch die jeweils passende Interpretation. So führte er der abgedankten und konvertierten Christina von Schweden (1626-1689) bei ihrem Besuch im Collegio Romano am 31. Januar 1656 ein Exponat vor, das aus gegebenem Anlass von einem Objekt der *meraviglia* in ein religionspolitisches Symbol transformiert wurde: Der Pflanzenphönix war nicht mehr nur ein handgreifliches Wunder und Nachweis verborgener Naturkräfte, sondern versinnbildliche in diesem Zusammenhang die durch Christinas Konversion stattgefundene „Erneuerung“ der katholischen Kirche aus sich selbst heraus.³⁹

Nicht der panegyrischen Verehrung, sondern der moraldidaktischen Unterweisung diente hingegen das *Theatrum catoptricum*, das Kircher nach eigener Auskunft für alle Besucher sichtbar in seinem *Musaeum* ausgestellt hatte.⁴⁰ Es handelte sich dabei um ein vollständig mit Spiegeln ausgekleideten Kasten, der durch vielfältige Reflexionen aus wenigen Münzen oder anderen kostbaren Gegenständen in seinem Inneren

unerschöpflich Schetze der theuerbarsten Wahren [zeigte] (das die geitzigen Augen am hefftigsten kränckt) deren etliche/ in dem sie den unschetzbaren Hauffen Geldes gnug angesehen und mit Händen betasten

38 Zu dieser zeittypischen semantischen Aufladung der Dinge siehe grundlegend William B. Ashworth, „Natural History and the Emblematic World View“. *Reappraisals of the Scientific Revolution*. Hg. v. David C. Lindberg u. Robert S. Westman. Cambridge, 1990, S. 303-332.

39 Vgl. Angela Mayer-Deusch. „Das ideale ‚Musaeum Kircherianum‘ und die ‚Exercitia spirituali‘ des Hl. Ignatius von Loyola“. *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Hg. v. Helmar Schramm, Ludger Schwarte u. Jan Lazardzig. Berlin u. New York, 2006, S. 256-276, hier S. 259 u. 261ff.

40 „in Museo meo omnibus spectandam praebeo“. Athanasius Kircher. *Ars Magna Lucis Et Umbrae*. Rom, 1646, S. 892.

wollen betrogen durch deß eitelen Bildes gestalt/ nicht sonder Seuffzen und Unwillen darvon gegangen sind/ sehen.⁴¹

Das Spiegeltheater sollte demnach nicht nur anschaulich einige Grundlagen der Optik vermitteln, sondern die Neigung des gierigen Betrachters zur *avaritia* offen legen und ihm eine Lektion über den Scheincharakter weltlicher Güter erteilen.⁴²

Verheißungsvolle Verbergung

Kirchers Praktiken der belehrenden Offenlegung wurden kontrastiert durch einen ostentativen Gestus des Verbergens und des Verschweigens. Kircher versicherte seinen Lesern – und wohl auch seinen Besuchern –, im Besitz seltener und brisanter Wissensbestände zu sein, die er jedoch nicht preisgeben dürfe. Geheimhaltung gehörte grundsätzlich zu den verbreitetsten sozialen Praktiken frühneuzeitlicher Gelehrtenkultur, einfach weil sie bis zur Drucklegung die sicherste Form des Schutzes von ‚geistigem Eigentum‘ darstellte.⁴³ Entsprechend signalisierte eine demonstrative Geheimhaltung den Besitz neuartigen und relevanten Wissens und verwies implizit immer auch auf zukünftige Publikationen.

Kircher formuliert an verschiedenen Stellen seines Werkes jedoch einen Offenbarungsvorbehalt, der bestimmte Wissensbestände prinzipiell von einer Veröffentlichung ausnahm oder zumindest als so exklusiv auszeichnete, dass sie nicht für eine Druckpublikation geeignet wären. So schreibt er etwa in der *Phonurgia Nova* (1673), dass sich eine Statue anfertigen ließe, die ohne Hilfsmittel in der Luft schweben könne. Wie dies tatsächlich zu bewerkstelligen sei, wolle er aber nicht verraten, „damit solche Natur-Gehaimnuß nicht zu gemein und verächtlich werden, als welche allein grossen Herren zu offenbahren“.⁴⁴ Das zurückgehaltene Wissen wird damit als esoterisch und exklusiv charakterisiert: Es dürfe nur bestimmten Personenkreisen – Herrschern und Gelehrten – offen-

41 Caspar Schott. *Magia Optica, Das ist/ Geheime doch Natur-mässige Gesicht- und Augn-Lehr*. Übs. v. M. F. H. M. Bamberg, 1671, S. 279.

42 Vgl. ebd., S. 892-895, bes. S. 894, sowie de Sepibus (Anm. 30), S. 36f.

43 Vgl. Robert K. Merton u. Harriet Zuckerman. „Institutionalized Patterns of Evaluation in Science“. *The Sociology of Science. Theoretical and Empirical Investigations*. Chicago u. London, 1973, S. 460-496, hier S. 464-467.

44 Vgl. Athanasius Kircher. *Phonurgia Nova*. Kempten, 1673, S. 166. Zit. n. ders. *Neue Hall- und Thon-Kunst*. Nördlingen, 1684, S. 119.

bart werden, um eine Profanisierung zu vermeiden.⁴⁵ Ähnlich heißt es am Ende der *Ars Magna Sciendi* (1669), Kaiser Ferdinand III. (1608-1657) habe ihn gebeten, die von ihm angekündigten Geheimnisse nicht leichtfertig preiszugeben, da sie allein Königen und Fürsten vorbehalten seien und entweder zum Wohle des Staates oder zu ihrer privaten Unterhaltung dienten. Veröffentlicht und allen bekannt gemacht würden diese Geheimnisse jedoch Gegenstand der Verachtung werden.⁴⁶

Ein anderer Grund für die Geheimhaltung von Wissen lässt sich aus Kirchers Fürstenspiegel *Principis Christiani Archetypum* (1672) erschließen.⁴⁷ Verschwiegenheit wird darin als eine der wesentlichen und unverzichtbaren Tugenden des weisen Herrschers, wie auch des Gelehrten beschrieben, die verhindern soll, dass durch die unkontrollierte Ausbreitung von Wissen die bestehende politische oder religiöse Ordnung gefährdet wird.⁴⁸

Wenngleich fliegende Statuen nicht notwendig zum Kernbestand der *Arcana imperii* zu zählen sind, so stellt das demonstrative Verschweigen doch eine Relevanzbehauptung dar, die als Strategie der Prestigesteigerung des Autors sowie damit verbunden der Wertsteigerung des Kircher'schen Wissensangebotes verstanden werden muss. Das zugrundeliegende Prinzip hatte Gracián in seinem *Criticón* (1651/57) notiert: „Die größten Wunder verlieren ihren Wert, wenn sie leicht zugänglich sind und jedem Wunsch erreichbar.“⁴⁹ Ganz im Sinne derartiger Verhaltenslehren, in denen die frühneuzeitliche „Kultur des Verbergens“⁵⁰ ihre theoretische

45 Zur Unterscheidung von „Esoterik“ und „Geheimhaltung“ siehe Thomas A. Szlezák. *Platon lesen*. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1993, S. 152-155.

46 Athanasius Kircher. *Ars Magna Sciendi*. Amsterdam, 1669, S. 481. Vgl. Noel Malcolm. „Private and Public Knowledge. Kircher, Esotericism, and the Republic of Letters“. *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*. Hg. v. Paula Findlen. New York u. London, 2004, S. 297-308, hier S. 305.

47 Vgl. Felicia Englmann. *Sphärenharmonie und Mikrokosmos. Das politische Denken des Athanasius Kircher*. Köln, Weimar u. Wien, 2006, S. 225-231.

48 Die v.a. auch in der Korrespondenz immer wieder thematisierte Kryptographie liefert in diesem Zusammenhang die technische Möglichkeit der Wahrung eines Geheimnisses.

49 Balthasar Gracián. *Das Kritikon*. Übs. v. Hartmut Köhler. Frankfurt a.M., 2004, S. 29.

50 Vgl. August Buck. „Die Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barocks“. *Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main*. Wiesbaden, 1981, S. 85-103, sowie Jon R. Snyder. *Dissimu-*

Ausformulierung fand, geht es Kircher um die Bewahrung des Wunderbaren bei gleichzeitiger Preisgabe bestimmter Wissensbestände. Kirchers Sichtbarmachung technischer Funktionsweisen und seine Verweise auf geheimes Wissen sind demnach als notwendig zusammengehörig zu verstehen: Die wiederholte Behauptung noch größerer Geheimnisse gab den Vorführungen den Charakter einer nur partiellen Sichtbarmachung und verminderte somit den möglichen Eindruck einer Banalität. Der Verweis auf größere Zusammenhänge und brisante Geheimnisse während der Führungen durch das *Musaeum* trug fraglos wesentlich zur Aura des Ortes bei: Vor dem Hintergrund eines göttlichen Arkanwissens kam jede noch so kleine Enthüllung einer persönlichen Einweihung gleich und musste schon fast als Gnadenakt erscheinen.

Dass es sich allerdings bei der Besitzbehauptung verborgenen und noch zu enthüllenden Wissens um einen bloßen Akt der *simulatio* und des *self fashioning* handeln konnte, hatte bereits Francis Bacon (1561-1626) in seinem Essay *Of Seeming Wise* (1612) bemerkt:

Manche sind dermaßen vorsichtig und zurückhaltend, daß sie ihren Kram nur im Dämmerlicht zeigen wollen und stets etwas zurückzubehalten scheinen; und wiewohl sie bei sich selbst ganz genau wissen, daß sie über etwas reden, was sie nicht recht verstehen, so möchten sie bei andern gern den Anschein erwecken, daß sie sehr gut Bescheid wüssten, nur nicht gerne darüber reden wollten.⁵¹

3. Buch

Auch auf Kircher ließe sich Bacons Bemerkung beziehen. Denn die „szenischen Akte“, die der Jesuit im *Musaeum Kircherianum* zu Unterhaltung, Belehrung und moralischen Unterweisung seines Publikums

lation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe. Berkeley, Los Angeles u. London, 2009.

51 „Some are so close and reserved, as they will not shew their wares but by a dark light; and seem always to keep back somewhat; and when they know within themselves they speak of that they do not well know, would nevertheless seem to others to know of that which they may not well speak.“ Francis Bacon. „Of Seeming Wise“. *Works*. Hg. v. James Spedding, Robert Leslie Ellis u. Douglas Denon Heath. 15 Bde. London, 1861, Bd. 6, S. 435-437, hier S. 436. Übs. n. ders. „Über das Scheinbild der Klugheit“. *Essays*. Übs. v. Elisabeth Schücking, Wiesbaden, o.J., S. 114-116, hier S. 114.

vorführte, liefen Bacons Bemühungen um die methodische Anerkennung und Sicherung empirischer Verfahren der Wissenschaft durchaus zuwider. Zugleich würde eine darauf aufbauende Kritik ihr Ziel bei Kircher aber auch verfehlen, weil es diesem gar nicht primär um die Fundierung der Empirie zu tun war. Die Programmatik von Verbergen und Enthüllen charakterisiert Kirchers gesamtes Wissenschaftsverständnis und folgerichtig lässt sie sich auch nicht nur auf der Wissensbühne des *Musaeum Kircherianum* nachweisen, sondern auch in Kirchers großformatigen und kostspieligen Druckwerken.

Auch hier, in seinen Büchern, die sich im Gegensatz zu seinem Museum bis heute erhalten haben, führt er Wissen als sichtbar gemachtes Geheimnis göttlicher Schöpfung vor; doch es kann auch hier nie gelingen, den Schleier vollständig zu lüften. So oszillieren insbesondere die bildlichen Darstellungen von Maschinen und Experimenten stets zwischen der Präsentation des geheimnisvollen Wundereffekts und dessen Enthüllung durch den allwissenden Autor Athanasius Kircher. Die reiche Bebilderung der Kircher'schen Druckwerke ist somit nicht nur Zeichen und Bestandteil einer ebenso kostspieligen wie repräsentativen Buchkunst, sondern es spiegelt sich in ihr auch das Wissenschaftsverständnis ihres Verfassers.

Die historisch frühesten Darstellungen von Projektionen mit einer *Laterna magica* in der zweiten Auflage von Kirchers Untersuchung *Ars Magna Lucis Et Umbrae* (1671) zeigen dies sehr schön (Abb. 4 u. 5): Einerseits ist die Visualisierung einer im Höllenfeuer schmorenden Seele oder des Sensenmannes als Schreckensvision bis heute nachvollziehbar und als Teil jesuitischer Bilderwelten bekannt. Wir wissen aus zeitgenössischen Berichten, dass Vorführungen mit Zauberalaternen beim Publikum tiefen Eindruck, Wunder, ja gar Furcht hinterließen. Von einer Projektion mit einer Zauberalaterne, die der ehemalige Kapuziner und Optiker in Nürnberg Johann Gründel (ca. 1631-1687) 1652 durchführte, berichtet der französische Arzt Charles Patin (1633-1693), dass er „das Paradis, die Hölle und Gespenster“ gesehen hätte, bevor diese einer Projektion mit zahlreichen Vögeln und schließlich der Szene einer Dorfhochzeit gewichen seien.⁵² Auch Johann Christoph Kohlhaus (ca. 1604-1677) berichtet in seinen *Mathematischen und optischen Curiositäten*, erschienen 1677 in Leipzig, von Gründels Erfindung:

⁵² Charles Patin. *Quatre relations historiques*. Basel, 1673, S. 236f.

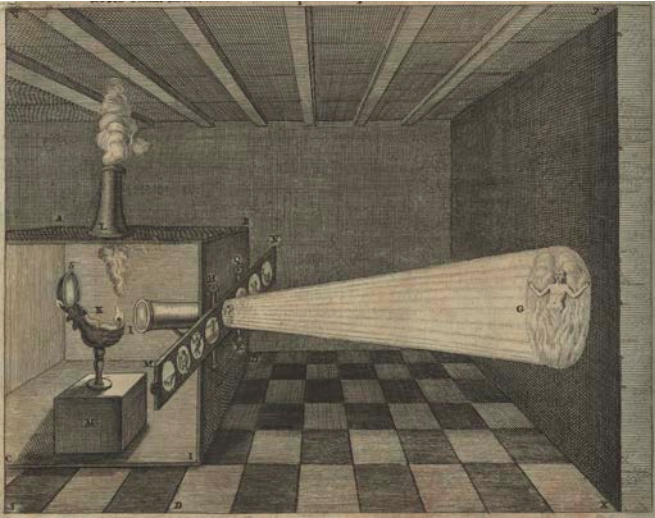


Abb. 4: Bildprojektion mit einer *Laterna magica*. Athanasius Kircher. *Ars Magna Lucis Et Umbrae*. Amsterdam, 1671, S. 768.

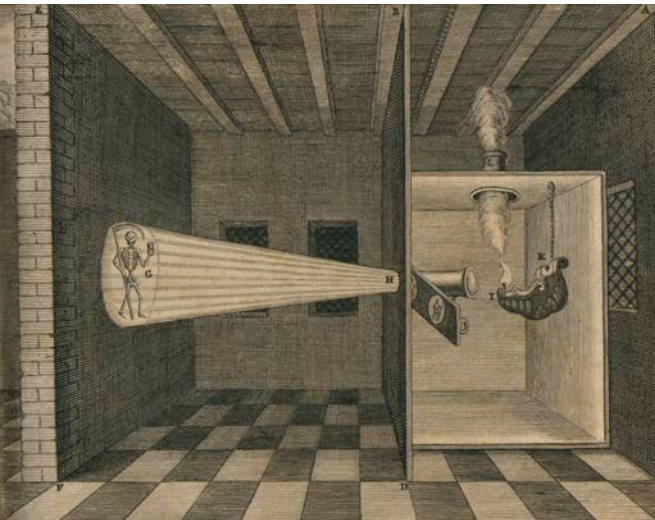


Abb. 5: Bildprojektion mit einer *Laterna magica*. Athanasius Kircher. *Ars Magna Lucis Et Umbrae*. Amsterdam, 1671, S. 769.

Eine solche Latern hat Herr Johann Franz Gründel von Ach auf Wanckhausen, fürnehmer Opticus in Nürnberg, erfunden, allerhand Bilder, was man vorstellig machen will, werden auf Gläser gemahlet und durch die Latern geschoben und gezogen. Kan die Augen trefflich erlustieren und Personen so abwesend und zugegen sind in ihrer rechten Gestalt auch andere Sachen, Himmel und Hölle, *quae picta vitris adhaerent*.⁵³

Ausführlich berichtet schließlich auch Caspar Schott in seiner *Magia Naturalis* von 1657, bzw. in deren unter dem Titel *Magia Optica* 1671 in Bamberg erschienenen deutschen Teilübersetzung, von Bildprojektionen mittels Zauberlaternen. Dabei bezeugt auch der langjährige Mitarbeiter Kirchers im römischen *Musaeum* die affektive Wirkung solcher Vorführungen; zugleich weist er darauf hin, dass damit häufig Schindluder betrieben wurde. „Es pflegen auch etliche Gauckler dem unberichteten Pöbel anzuführen, welche, damit sie darthun sie seyen der Schwarzkunst erfahren, dero Namen sie kaum wissen, sich rühmen, sie könnten Teufelsgespenster aus der Hölle bringen und den Zuschauern für die Augen stellen [...]“.⁵⁴ Zur Aufführungspraxis der Zauberlaternen scheint das Bildarsenal von Himmel und Hölle selbstverständlich dazu zu gehören, war das Publikum mit Endzeit- und Jenseitsvisionen doch wirkungsvoll zu affizieren.⁵⁵ Dabei benennt Schott die tiefere Bedeutung des wunderbaren Effekts explizit: „[...] als wenn ein Gott aus dem Kunstwerck heraus kommen sollt.“ Zugleich erinnert Schott aber daran, dass dies nicht nur aus wissenschaftlichem Interesse oder mit moraldidaktischem Impetus geschehen, sondern auch Missbrauch Tür und Tor öffnen konnte. „Also

53 Johann Christoph Kuhlans. *Neu erfundene Mathematische und Optische Curiositäten*. Jena, 1677, S. 318.

54 Schott (Anm. 41), S. 181-182. Siehe hierzu auch Friedrich Kittler. *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin, 2002, S. 48-110; Nicole Gronemeyer. *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit*. Bielefeld, 2004.

55 Zur konfessionsgeschichtlichen Einordnung Kircher'scher Wissensbestände bzw. zu ihrer Bedeutung für die katholische Restauration siehe Lucas Burkart. „Zwischen neuer Wissenschaft und katholischer Restauration. Athanasius Kircher in Rom (1633-1680)“. *Naturwissenschaft und Religion im 16. und 17. Jahrhundert* (= Schriften des Vereins für Reformationgeschichte, Bd. 210). Hg. v. Kaspar von Greyerz u.a. Gütersloh, 2010, S. 237-256, sowie ders. „Bewegte Bilder – Sichtbares Wissen. Athanasius Kircher und die Sichtbarmachung der Welt“. *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*. Hg. v. Horst Bredekamp, Christiane Kruse u. Pablo Schneider. München, 2010, S. 335-352.

verlieren die armen unerfahren Leute die Mühe, dass sie des Gaucklers Schatten sehen mögen und verthun ihr Geld unnützlich darzu.“⁵⁶

Als ein Bild, das die Projektionen mit Zauberalaternen sowie die dadurch beim Publikum erzielte Wirkung zeigt, ist Kirchers Darstellung jedoch nur unvollständig gedeutet; der Stich zeigt mit anderen Worten nicht nur die wunderbaren Effekte solcher ‚Maschinen‘, sondern offenbart zugleich auch das Wissen darum, wie diese Effekte erzielt werden können. Dadurch dass die *Laterna magica* im Stich aufgeschnitten ist, gibt die Darstellung den Blick sowohl auf die für die Projektion notwendige Lichtquelle als auch die optische Linse frei, dank derer die Projektion überhaupt erst gelingt. Das Bild verbirgt, indem es die Wunderwirkung des optischen Experiments zeigt, und enthüllt zugleich, indem es dessen Funktionsweise offenlegt. Im gedruckten Buch erfolgt die Wissenspräsentation des gelehrten Jesuiten mit anderen Worten analog zur den „szeneischen Akten“ in seiner Kunst- und Wunderkammer – überraschende Enthüllung geht einher mit verheißungsvollem Verbergen. Den Schleier zu lüften, heißt bei Kircher immer auch, neuerlich zu verschleiern. Gerade die vielfach zitierte und gedeutete Darstellung der *Laterna magica* unterstreicht die konstitutive Funktion dieses Prinzips für Kirchers Wissensverständnis, dem das Paradox der Sichtbarmachung und Darstellung des Unsichtbaren und des Undarstellbaren zugrunde liegt.⁵⁷ In diesem Sinn stellt der technisch-konstruktive Fehler in der Darstellung der Kircherschen Zauberalaterne – der gläserne Bildträger befindet sich vor anstatt hinter der Linse – kein Problem dar, denn der Stich will keine Anleitung zum Nachbau solcher Maschinen sein, sondern im oszillierenden Gestus des Verschleierns und Enthüllens vielmehr Wissen selbst visualisieren.

Diese Beobachtung trifft nicht nur auf Kirchers Arbeiten zur Optik zu, sondern es spiegelt sich darin ein Grundprinzip seiner Wissenschaft;

⁵⁶ Schott (Anm. 41), S. 181f.

⁵⁷ Willem A. Wagenaar. „The True Inventor of the Magic Lantern. Kircher, Walgenstein or Huygens?“. *Janus* 66 (1979), S. 193-207; Luciana Cassanelli. „Macchine ottiche, costruzioni delle immagini e percezione visiva in Kircher“. *Enciclopedia in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*. Hg. v. Maristella Casciato, Maria Grazia Ianniello u. Maria Vitale. Venedig, 1986, S. 236-246; Koen Vermeir. „The Magic of the Magic Lantern (1660-1700). On Analogical Demonstration and the Visualisation of the Invisible“. *British Journal for the History of Science* 2 (2005), S. 127-159.



Abb. 6: Magnetisches Orakel. Athanasius Kircher. *Magnes Sive De Arte Magnetica*. Rom, 1654, S. 275.

entsprechend begegnet es auch in zahlreichen seiner Druckwerke. In seiner Untersuchungen zum Magnetismus, die er unter dem Titel *Magnes, Sive De Arte Magnetica* 1641 in Rom veröffentlichte, findet dieses Prinzip ebenso Anwendung (Abb. 6).

Kircher erläutert hier das Wunderwerk eines Orakels, das durch magnetische Steuerung Wachsfigürchen in mehreren Glasgloben bewegt, die auf Tierkreiszeichen deuten und damit Fragen an dieses Orakel beantworten. Die Lektüre der entsprechenden Textpassagen sowie die Betrachtung der dazugehörigen Illustration präsentieren geheimnisvolles Wissen sowie Wunder und Staunen, die sich damit erzeugen

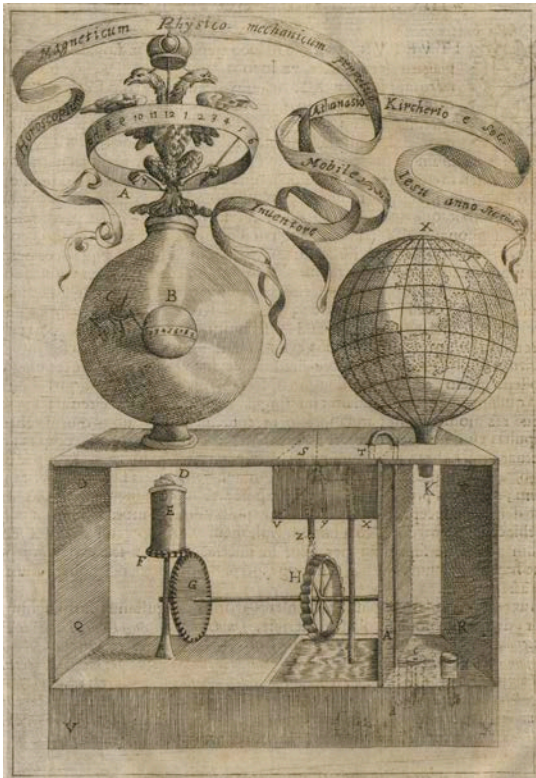


Abb. 7: Magnetisches Orakel. Athanasius Kircher. *Magnes Sive De Arte Magnetica*. Rom, 1654, S. 255.

lassen. Aber auch hier, mit der Arkanisierung des Wissens geht dessen Enthüllung einher. In einer weiteren Darstellung lüftet nun Kircher das Geheimnis wortwörtlich, indem er den Blick freigibt auf die unter einem Vorhang verborgene ‚Mechanik des Wunders‘, die das magnetische Orakel in Bewegung versetzt (Abb. 7).

Was Kircher für Optik und Magnetismus billig ist, sollte ihm für Musik und Phonetik recht sein (Abb. 8): In diesem Stich aus der *Musurgia Universalis*, der auch in seiner über zwanzig Jahre später gedruckten *Phonurgia Nova* sowie in deren Übersetzung ins Deutsche (1684) erschien, ist

eine Reihe von Experimenten zur Übertragung von Schall dargestellt. Unser Interesse gilt insbesondere der Figur I (Abb. 9).

Kircher beschreibt, dass die Schallübertragung durch einen gewundenen Tubus besonders günstig gelingt; der Grund hierfür liegt in einer einfachen Analogie zur Anatomie des Gehörganges des Ohres bei den meisten Säugetieren. Diese Annahme versucht Kircher nun mit seiner Experimentalkunst oder -wissenschaft zu „beweisen“; dazu gibt er folgende Anleitung:

Man führe ein Schneckenartiges in Vorgehendem beschriebenes Rohr in das Gemach. Wo nun das Rohr eingeleitet ist als in e, stelle man an das Mundloch des Rohrs einen Kopf oder Bild mit beweglichen Augen und Mund, je auch dies Bild nach dem Leben wohl gemacht, je besser kommt auch dieses Werk. [...] Man setze nun solche Bild an einen gewissen und zubereiteten tauglichen Ort, dass das Mundloch des Rohrs gerade in den Mund des Bildes durch den Kopff verborgener Weise gehe, so ist das Bild fertig. [...] Dieses Bild wird nun immerzu reden, bald menschliche Gespräch vorbringen, bald wie ein Hund oder anders Thier bellen und schreyen, bald lachen, bald singen, bald ein gewaltiges Windblasen von sich hören lassen. Dann weiln das grosse und weite Endloch des Rohrs auf einen Marckt oder anderen öffentlichen Platz gerichtet ist, da sich immerzu Leute finden, so werden sich alle solche aussen vorgebrachte Wort und Reden in das Schneckenrohr einziehen und nachgehends aus dem offenen Mund sich hören lassen; billt ein Hund, so wird das Bild auch bellen, singt Jemand, so wird das Bild auch singen; wehet dann ein starker Wind, so wird derselbige sich in das Rohr einziehen und mit Gewalt durch den Mund des Bildes schneiden und blasen; daher auch, wann eine Pfeiffe vor den Mund hält, wird man meinen, das Bild pfeiffe; und noch viel wunderliche seltsame Kurzweilen können durch das verborgene Rohr und mit dergleichen Bild angestellt werden.⁵⁸

Die Revelation dieses Geheimnisses erfolgt aber erneut nicht nur in der gelehrten Erläuterung des Autors, sondern ebenso im Bild. Kircher kombiniert das Wunder mit dessen eigener Entzauberung, indem er die Anatomie des ins Mauerwerk verlegten Tubus im Text erläutert und für den Betrachter ins Bild rückt.

Die vermeintlich gegenläufigen Wissensstrategien von Zeigen und Verbergen, Enthüllen und Verschleiern charakterisieren die Wissenschaft des Athanasius Kircher sowohl in ihrer Theorie wie auch in ihrer Empirie. Selbst von aufgeklärter Warte aus, die sich an den Modus

⁵⁸ Kircher (Anm. 44), S. 116.

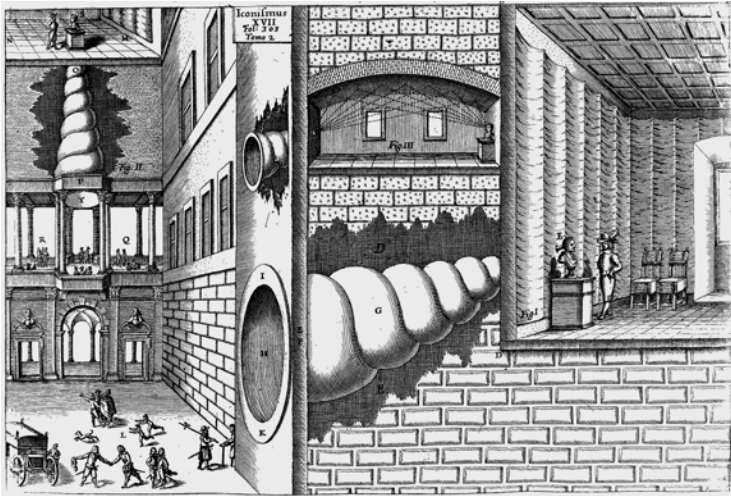


Abb. 8: Vorrichtungen zur Schallübertragung. Athanasius Kircher. *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni*. Rom, 1650, Bd. 2, S. 303.

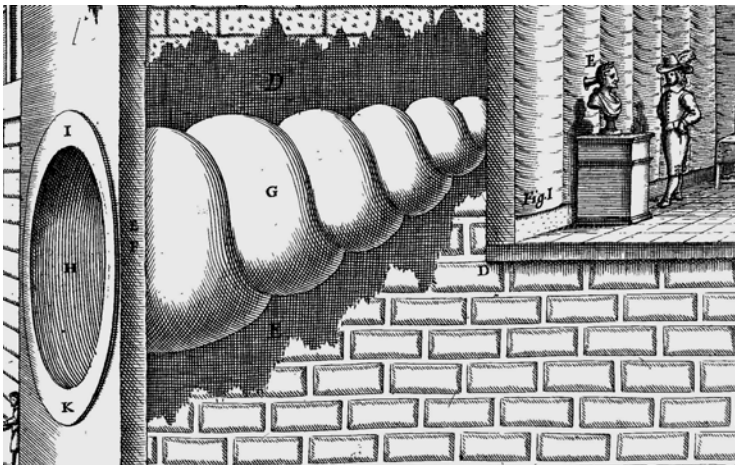


Abb. 9: „Sprechende Büste“. Athanasius Kircher. *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni*. Rom, 1650, Bd. 2, S. 303 (Detail).

des Enthüllens als denjenigen moderner Wissenschaften gewöhnt zu haben glaubt, bleibt eine ambivalente Empfindung zurück, die einen über die eigene Modernität ins Grübeln kommen lässt. Ohne den von Kircher so kunst- und wirkungsvoll inszenierten Gestus der Enthüllung würden wir den Wundereffekt solcher Wissenschaft mit leichter Hand als Scharlatanerie abtun;⁵⁹ doch das Geheimnis zu durchschauen führt selbst beim modernen Betrachter nicht ausschließlich zur Entzauberung der Kircher'schen Wissenswelt, sondern verstärkt im Gegenteil deren wunderbaren Effekt.

Der gelehrte Jesuit vermochte diesen wunderbaren Effekt seines Wissens in Stadt, Museum und Buch gleichermaßen hervorzubringen. Wesentliches Moment war dabei aber auch der konstitutive Verweis auf die jeweils anderen Orte der Wissenspräsentation. Das Kircher'sche Buchwissen zitiert nicht nur gelehrte Autoritäten, sondern auch im eigenen Museum erfolgreich durchgeführte Schauexperimente sowie Inszenierungen geistlicher Spiele, in denen Kircher das Wunder der göttlichen Schöpfung dank seiner Kenntnisse für ein ebenso breites wie gläubiges Publikum illusionistisch vorführte. Schilderungen der Sammlung im Collegio Romano, die als Berichte der *Grand Tour* des europäischen Adels und Angehöriger der Gelehrtenrepublik zahlreich erhalten sind, erwähnen stets auch Kirchers Korrespondenz sowie seine repräsentativen Druckwerke, durch die sich das hier versammelte Wissen erschließt. Prächtige Repräsentationsgesten der Päpste, allem voran die Obeliskensprogramme auf der Piazza Navona oder bei Santa Maria sopra Minerva, schließlich verdanken ihre Bedeutung nicht nur dem Reiz ihrer wunderbaren Erscheinung, sondern der durch den Namen Kircher verbürgten und in dessen Büchern verbreiteten metaphysischen Wahrheit.

Durch die gegenseitigen Verweise zeigt sich Kirchers Wissen nicht nur in Stadt, Museum und Buch, sondern sein Wissenskosmos findet darin den ihm angemessenen imaginären Raum, der die wissenschaftlichen, medialen und symbolischen Möglichkeiten aller drei Räume produktiv zu nutzen versteht. Hier erst erhält Kirchers Wissen seine volle Gültigkeit, indem es sich unablässig gleichsam selbst bestätigt, und allfällige Unstimmigkeit aufgehoben werden. So ist auch die räumliche Chiffre für Kirchers Wissenskosmos – das Frontispiz des 1678 erschienenen *Musaeum Celeberrimum* – zu deuten (Abb. 10). Durchsetzt mit realen

59 Daston u. Park (Anm. 28), S. 178.



Abb. 10: Frontispiz. Giorgio de Sepibus. *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum*. Amsterdam, 1678, Frontispiz.

Anteilen des Sammlungsbestandes, ausgestattet mit Repräsentationen kosmologischer, antiquarischer und ägyptologischer Wissensbestände, wie sie in Kirchers Werken zirkulierten, und schließlich als realer städtischer Ort, nämlich als Teil des römischen Jesuitenkollegs, ausgewiesen,

zeigt der Stich keinen der Kircher'schen Wissensorte, sondern vielmehr Kirchers Prinzip der realistischen Wissensimagination zwischen Stadt, Museum und Buch.

Darüber hinaus zeigt sich an Kirchers Strategien der Sichtbarmachung in diesen drei Medien der nur scheinbar paradoxe Umstand, dass jede Enthüllung immer nur um den Preis eines Verbergens möglich ist. Edmund Husserl hat am Beispiel Galileis auf diesen Zusammenhang hingewiesen und die neuzeitliche Physik, genauer deren Quantifizierung und mathematische Operationalisierung sinnlicher Phänomene als „Ideenkleid“ charakterisiert. Dieses „Ideenkleid“ der mathematischen Wissenschaften, legitimiert durch deren kontinuierlich unter Beweis gestellte Gültigkeit, „macht es, daß wir für wahres Sein nehmen, was eine Methode ist“.⁶⁰ Wenngleich Husserl aus phänomenologischer Sicht darauf zielt, die historischen Ursachen für den Verlust des „lebensweltlichen“ Kontakts des Menschen zur sinnlich-materiellen Welt zu analysieren, so weist seine Feststellung von der verdeckenden Wirkung der Wissenschaften über das Verhältnis der Physik zu den Phänomenen hinaus. Man muss nämlich einsehen, dass es schlichtweg keine Wissenschaft ohne „Ideenkleid“ geben kann, einfach weil jede Form der Erklärung in ihrem Anspruch, die Realität zu beschreiben, diese Realität in ihrer Beschreibung allererst herstellt.

Kirchers Aufdeckungen, Erklärungen und Enthüllungen antiker Schriftzeugnisse ebenso wie physikalischer Effekte waren so gesehen immer auch Schleier des Wissens, nicht so sehr weil sie durch ihre bestrickende Plausibilität den Weg „zu den Sachen selbst“ versperrt hätten, sondern weil sie ihre Gegenstände durch ein dichtes Gewebe aus traditionellen Lehrmeinungen, biblischen Erzählungen, geheimnisvollen Quellen, ungewöhnlichen Effekten, glaubwürdigen Augenzeugenberichten und spektakulären Vorführungen und Bildern zur Erscheinung brachten. Wie es in Hesius' Emblem des Glaubens als Medium bedurfte, so beruhten auch Kirchers Sichtbarkeiten nicht allein auf technischen Verfahren, sondern waren im Wesentlichen das Ergebnis von diskursiver und performativer Überzeugungsarbeit. Spätere Zeiten waren sich weitgehend darüber einig, aufgrund der suggestiven und

60 Edmund Husserl. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die Phänomenologische Philosophie*. Hg. v. Walter Biemel. Den Haag, 1954, S. 52.

zielgerichteten Art seiner Wissenspräsentation in Kircher einen Scharlatan zu sehen. Man könnte aber auch sagen, dass er recht gut verstanden hatte, auf welche Weise wissenschaftliches Wissen erfolgreich zu propagieren ist.

Abbildungsnachweis

Athanasius Kircher. Ein (Anti-)Held der Wissenschaften und seine Bühnen: (Abb. 1) Stiftung Bibliothek Werner Oechslin Einsiedeln, Signatur: Binding/1999/148 41148; (Abb. 2) Universitätsbibliothek Basel, Signatur: Oa I 17; (Abb. 3) Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Res/4 H.nat. 186 p.

Weisheit und Wahrheit erheben ihre Stimme. Das Orakel des Athanasius Kircher und die sprechenden Statuen Roms:

(Abb. 1-3 u. 5) Archiv des Autors; (Abb. 4) ETH-Bibliothek Zürich, Signatur: Rar 1407; (Abb. 6) Universität Basel, Signatur: AC II 72:1:Taf; (Abb. 7) Universitätsbibliothek Basel, Signatur: BA III 30; (Abb. 8) Universitätsbibliothek Basel, Signatur: BA III 30; (Abb. 9) Universitätsbibliothek Basel, Signatur: BA III 34; (Abb. 10) Universitätsbibliothek Basel, Signatur: BA III 34.

Römische Seilschaft. Zum *reputation management* in der Gelehrtenkultur des 17. Jahrhunderts am Beispiel von Athanasius Kircher und James Alban Gibbes: (Abb. 1) Universitätsbibliothek Bern, Signatur: Z 144; (Abb. 2) Universitätsbibliothek Basel, Signatur: Hn I 1; (Abb. 3) Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: P.o.lat. 1669.

Utopisches Wissen im Garten des Papstes. Die hydraulische Orgel des Athanasius Kircher und der soziale Ort des Wissens:

(Abb. 1-3, 5-13) Archiv des Autors; (Abb. 4) Universitätsbibliothek Basel, Signatur: JI IX 1.

Schleier des Wissens. Athanasius Kirchers Strategien der Sichtbarmachung in Stadt, Museum und Buch: (Abb. 1-3 u. 8-10) Archiv der Autoren; (Abb. 4 u. 5) Universitätsbibliothek Basel, Signatur: Ju I 5; (Abb. 6 u. 7) Universitätsbibliothek Basel, Signatur: Jv I 2.

Ira Dei ex machina. Kirchers „Drachen“ als *boundary objects* frühneuzeitlicher Wissensfelder: (Abb. 1) Universitätsbibliothek Bern, Signatur: Math Q 53; (Abb. 2 u. 16) Universitätsbibliothek Basel, Signatur: Hn I 1; (Abb. 3) Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Signatur: Ges.